

Christoph Müller

Los diarios de viajes y las Bellas Artes. Del dibujo ilustrador a la obra artística autónoma

Ya en la época medieval y desde los comienzos de la publicación de textos en forma manuscrita, siempre han utilizado ilustraciones, tanto como decoración como para representar lo descrito y facilitar la interpretación del texto. Estas ilustraciones, en la mayoría de los casos, se pintaban directamente al lado del texto manuscrito y por eso, dado que se trata de pinturas originales, son muestras únicas de arte. La invención de la imprenta por Gutenberg a mediados del siglo XV, abrió la posibilidad de publicar un libro con gran cantidad de copias, y por tanto también se cambiaron las formas de insertar ilustraciones en el texto impreso. Estas nuevas posibilidades y técnicas exigieron que los dibujos y pinturas originales se transfirieran a otro un medio para poder copiarlas también en grandes cantidades. En este momento, la técnica preferida era el grabado en madera. Más tarde, a partir del siglo XVII, el grabado en cobre, con el cual se hizo posible grabar dibujos más finos y detallados, desbancó al grabado en madera con respecto a la cantidad y a la importancia para la imprenta.

Pero la imprenta no sólo revolucionó la técnica de la producción de libros y los modos de ilustrarlos, sino que también inició un cambio con respecto a sus contenidos y a las intenciones de sus editores. A partir de entonces, el libro dejó de ser un objeto de contemplación o una colección de textos religiosos para un grupo relativamente pequeño de personas capaces de leerlo, o con las posibilidades financieras para hacerlo escribir y pintar. A partir del siglo XVI, el libro se convirtió en un medio de información para una creciente cantidad de personas. Eso significó también un uso de las ilustraciones para transmitir informaciones.

El género de texto más importante para estas ilustraciones informativas era el tratado descriptivo de regiones o países lejanos y especialmente el relato de viaje, porque en este caso era necesario facilitar al lector la comprensión e imaginación de lo descrito. Además, los

autores y editores de estos textos empleaban las ilustraciones para influenciar la imaginación y al mismo tiempo el conocimiento de los lectores, construyendo una realidad ficticia a través de dibujos que representaban un mundo de fábula. Pero este proceder en muchos casos no era una decisión activa y consciente de los autores o editores, sino que estaba basada por un lado en prejuicios o ignorancia, y por otro en un placer de dibujar una realidad fantástica o el deseo de exceder a otros ilustradores en la imaginación fantástica (Otte 1986: 79).

El mejor ejemplo para esta práctica de construir una imagen de otro país o continente por medio de ilustraciones en relatos de viaje, se puede ver en la obra del taller de la familia de Bry, la cual dirigió uno de las más importantes editoriales y talleres de grabado en el siglo XVI en Europa. Las ilustraciones en su edición principal, la serie *Grands Voyages*, en la cual se publicaron e ilustraron entre 1590 y 1597 obras como *Wahrhaftige Historia der Menschenfresser Leuthen* (“Historia verdadera de los caníbales”) de Hans Staden del año 1557, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* de Jean de Léry del año 1578, *Historia del Mondo Nvovo* de Girolamo Benzoni, del año 1565, o *Brevis Narratio eorum in Florida Americae Provincia* de Jacques Le Moyne, del año 1591, influenciaron profundamente la imagen que, durante los siglos XVI y XVII, tuvieron los europeos del Nuevo Mundo y de sus habitantes indígenas (Greve 2004).

Ya que en el caso de los *Grands Voyages* las ilustraciones fueron efectuadas más o menos independientemente por orden de los editores (que de este modo quisieron juntar informaciones), parece interesante analizar los relatos de viajes a la Península Ibérica que hicieron viajeros europeos, y que fueron publicados en los siglos XVIII y XIX, para examinar las formas y las intenciones de sus ilustraciones. Paralelamente, se debería examinar si hay un desarrollo en las relaciones entre el texto y la ilustración o entre el autor y el ilustrador. Como base para este análisis sirven nueve relatos de viajes que fueron publicados entre 1792 y 1886.

Examinando los textos y las ilustraciones, se puede descubrir que en la mayoría de los casos las ilustraciones están grabadas en cobre y en madera que a veces son coloreados. Temáticamente y con respecto a los motivos, también los ilustradores siguieron la tradición de dibujar paisajes, arquitectura, escenas cotidianas o combinaciones de todos ellos. Además, la calidad de las ilustraciones siempre es muy alta, ya

que fueron efectuadas por dibujantes y/o grabadores profesionales. Lo que llama la atención es que en cada obra existe otra relación entre escritor y ilustrador y por tanto entre texto y ilustración.

En el relato titulado *Reise von Wien nach Madrit. Im Jahre 1790* ("Viaje de Viena a Madrid en el año 1790"), que fue publicado en 1792 en Berlín, por ejemplo, tanto el autor como el ilustrador aparecen como anónimos. De los ocho grabados, cuatro están rubricados con "W. Arndt fecit" o "W. Arndt fec:" (Hager 1997: 60, 66, 69, 73), tres con "ABott fec:" (Hager 1997: 2, 82) y uno no tiene ningún monograma. Más informaciones sobre el autor y el ilustrador no se encuentran en el texto. Hoy en día se sabe que el autor de este relato fue Joseph Hager, pero tampoco en la edición moderna del texto se pueden encontrar informaciones con respecto al ilustrador. Si se tiene en cuenta que los monogramas "ABott fec": terminan en una información con respecto al año de la producción de los grabados (1779 y 1791), que el viaje tuvo lugar en 1790 y que la publicación de la obra tardó hasta el año 1792, se podría concluir que las ilustraciones fueron dibujadas independientemente del texto y añadidas más tarde. Si eso sucedió por orden del autor o del editor, no se sabe, pero lo que es obvio en este contexto es que a pesar de que los monogramas estén presentes al pie de los grabados, los artistas no tuvieron ninguna importancia: sólo los dibujos, en su función de ilustrar lo descrito, eran importantes.

Un proceder parecido se puede observar en la obra *Portugal illustrated*, que publicó el Rev^d. W. M. Kinsey en 1828 y que es una combinación entre relato de viaje, cartas y tratado científico sobre Portugal. A pesar de que en este tratado el nombre del autor está claro ya desde la portada, el ilustrador queda más o menos en el anonimato. Las informaciones sobre esta persona se tienen que buscar en el texto y juntar durante la lectura.

El prólogo de Kinsey suministra la primera indicación: aquí Kinsey dedica más de dos páginas a las ilustraciones y escribe:

With respect to the original drawings, from which engravings in line have been made by Mr. Skelton and Mr. Cooke, who are so well known [...],—they [sic] have been supplied partly by persons taking a friendly interest in the success of the work, and partly by the clever companion of the author's travels (Kinsey 1828: IX-X).

En las siguientes explicaciones, el autor nombra a diferentes dibujantes que contribuyeron a la obra con dibujos singulares, pero no dice nada con respecto a su compañero de viaje, quien produjo la mayoría de las ilustraciones. La identidad sólo se puede deducir de nuevo de los monogramas al pie de muchos grabados, donde se dice, por ejemplo "Engraved by W.B. Cooke, from a Drawing by I.Gibbs, of Bath" (Kinsey 1828: 122, 171, 351). Pero con esta información no queda claro si este nombre se refiere al compañero de viaje o a otra persona.

Sin embargo, en la frase ya citada, Kinsey da una información importante para evaluar la importancia de las ilustraciones en tratados de este tipo. Ilustrando un texto sobre otro país mejoró el éxito de la obra y en este nuevo contexto, no era importante quién había hecho los dibujos, sino la calidad de los grabados y la buena relación entre la descripción del texto y la ilustración correspondiente. Un poco más adelante, todavía en el prólogo, Kinsey explica el procedimiento para lograr esta tarea:

Where the drawings were not of sufficient importance to be given in the form of an engraving, they have been transferred to the wood-engravers [...] for vignettes. The engraving of Pezo da Regoa is taken from a foreign print, as the author had no original [sic] drawing of that very interesting subject, and he was unwilling to leave it out of his work. The view of Porto from the Serra Convent is taken also from a foreign print, badly done, and extremely scarce. Improved drawings have been made of both these subjects, and the original engravings bear no comparison with those executed for this work.

It may, perhaps, appear extraordinary that no view of Lisbon has been introduced, but with every wish on the author's part to make that addition to his graphic illustrations, he has not discovered one among the many drawings presented to him for the purpose, which seemed to do justice to the subject (Kinsey 1828: X-XI).

Por tanto, la calidad de las ilustraciones jugó un papel tan importante para el autor y también con respecto al éxito de la obra, que Kinsey tanto eligió los mejores dibujos a su alcance como dejó reelaborarlos para insertar en la edición de su relato solamente ilustraciones de alta calidad. Aceptando, como en el caso de la vista de Lisboa, que a veces no pudo seguir su intención expresada en el primer párrafo del prólogo: "[N]umerous engravings with poetical illustrations have been introduced in order to render the delineation of Portugal as complete as possible" (Kinsey 1828, V).

Una década más tarde, salió, también en Londres y en una serie llamada *Jennings' Landscape Annual*, un relato en cuatro tomos de un viaje a España y a Marruecos. En estos tomos y ya en la portada están nombrados tanto el autor, Thomas Roscoe, como el dibujante, David Roberts. Además, en el índice de los grabados se explica que estos fueron realizados bajo la dirección del editor Robert Jennings. Para esta serie también las ilustraciones jugaron un papel importante, ya que, por ejemplo, en la publicidad hecha para la serie al final del tercer tomo se utilizan los índices de las ilustraciones para presentar el contenido de los dos tomos anteriores (Roscoe 1835-1838: t. III, 295-296).

En comparación con la obra de Kinsey, se puede observar un cierto cambio en el modo de la producción de los dibujos originales. Kinsey se sirvió de una gran cantidad de ilustraciones, tanto de su compañero como de otros artistas y publicaciones. Para la obra de Roscoe se sirvieron de ilustraciones de un dibujante singular, pero hay que señalar peculiaridades con respecto a la relación entre el autor y su ilustrador.

En el texto del tomo III se pueden encontrar indicaciones más o menos explícitas con respecto a David Roberts como dibujante, como por ejemplo en la descripción de la Plaza Mayor de Vitoria:

[W]e sallied forth towards what constitutes the great point of attraction in Vitoria – the Great Square. Its beauties, as the reader will perceive, have employed the pencil of Mr. Roberts, which, much more compendiously than language, will convey a correct idea of the material and immoveable features of the scene. But this is neither all, nor perhaps the most interesting portion of what here presents itself to the eye of the traveller (Roscoe 1835-1838: t. III, 34-35).

En esta cita se puede observar un cierto escepticismo por parte del autor. Para él, la ilustración sólo es un medio para dar una visión general que estimule la imaginación del lector. Pero la ilustración, para él, no es capaz de transmitir la atmósfera del lugar o la situación concreta que se describe en su texto. Aquí el lector llega a la impresión de que hay una discrepancia entre las intenciones del autor y del ilustrador, a pesar de que Roscoe ya conociera los dibujos de Roberts cuando escribió su texto, y que él estimara la calidad de los mismos.

Una causa para este fenómeno puede ser que los dos no viajaron juntos, tal y como Roscoe explica en el prólogo del cuarto tomo:

One word on the part of the artist, whose splendid illustrations of Spain are this year brought to a close with the series itself. It will be perceived, that several of his masterly drawings have been made from sketches taken by more than one of his friends, on account of his not having himself reached the particular spots there delineated.

In fact, while on a visit to Seville [...] the colera [...] threw round him a cordon, which effectually prevented his reaching some of the interesting places marked in his route (Roscoe 1835-1838: t. IV, V).

En el texto principal del tomo IV y en el contexto de un grabado de la puerta del Hospicio de Madrid, Roscoe menciona que el viaje de Roberts tuvo lugar tres años antes de su propio viaje:

Of the entrance to [...] the gate of the Hospicio our friend the artist had taken his sketch, while passing some months in examining the various styles of architecture observable in the capital and in other parts, during an interesting tour through Spain and Morocco some three years before us (Roscoe 1835-1838: t. IV, 40).

A pesar de que los viajes no tuvieran lugar al mismo tiempo hay un estrecho vínculo entre ellos. Aparentemente, Roscoe entró en contacto con los dibujos de Roberts y, por lo menos parcialmente, siguió en su propio viaje la ruta del artista, tal y como se puede deducir en una frase que describe sus actividades en Salamanca:

All this, with little excursions to the vale and river Zerguen, to observe the point of view in which the English artist had long before sketched this antique city, as it appears in the preceding plate, helped to keep us awake [...] (Roscoe 1835-1838: t. IV, 80).

Esta impresión de que el viaje de Roberts sirvió como base del viaje y del relato de Roscoe, la confirma el penúltimo párrafo del prólogo del tomo IV, donde Roscoe escribe:

In bringing his labours to a close, the author begs to return his warmest thanks to Mr. Roberts, not less for his observations on art, than for the use of his interesting notes illustrative of the architectural remains, and other beauties of the scenery through which he passed (Roscoe 1835-1838: t. IV, V).

Tratándose en estos casos de relatos de viaje que de cierta manera están basados en una obra ilustrativa ya existente –un procedimiento que con gran certeza proviene de la concepción de las obras y de la política editorial respectiva– se pueden encontrar también ejemplos en los que ilustraciones independientes fueron agregadas a relatos ya existentes. Un ejemplo de esta práctica es la versión inglesa del relato

titulado *Wanderings in Spain*, del francés Théophile Gautier, el cual salió en 1853. El editor utiliza aquí grabados de un artista únicamente mencionado por su apellido, McQuoid, en la publicidad para la serie al final del libro. No hay más informaciones sobre el artista y del por qué fueron seleccionados sus dibujos, pero el título de la serie, *The National Illustrated Library*, insinúa la impresión de que también la concepción de esta serie exige la presencia de ilustraciones, y ya que el en el siglo XIX muy conocido e importante relato de Gautier en Francia fue publicado sin ilustraciones, el editor inglés tuvo que utilizar otros grabados (Gautier 1853).

Hasta ahora sólo se han presentado obras en las cuales el texto tiene más importancia que las ilustraciones. Pero si se analiza el relato del año 1874 de los portugueses Augusto C. da Silva Mattos y A. Lopes Mendes con el título *O Bussaco*, se puede observar que se trata de una obra conjunta en la que ambas personas, tanto autor como ilustrador, trabajaron con los mismos derechos. De cada uno hay un prólogo en forma de carta, en el cual cada uno se dirige a su respectivo colega. Para subrayar que se trata de una obra colaborativa Mattos, el autor, escribe a su colega:

A responsabilidade do livro é sua e por isso lhe deixo o título á sua escolha; ponha-lhe o nome, seja-lhe padrinho, certo como fico de que o maior merecimento que ha de ter é o que lhe provem dos seus desenhos e estudos, e dos valiosos subsidios que para elle prestou.

O material é todo seu, a fôrma é a unica cousa que me pertence [...] (Mattos/Mendes 1874: IX-X).

A esta exhortación Mendes responde:

Quizera que as gravuras do nosso livro tivessem maior formato, mas, além de o tornar menos portátil, seria mister reduzir o numero, attento o custo d'estes trabalhos entre nós; e o nosso intuito de fazer mais conhecido e apreciado o Bussaco ficaria por essa forma illudido. [...]

O BUSSACO será o nome d'este meu afilhado, por me parecer o título mais apropriado e singelo (Mattos/Mendes 1874: XIII-XIV).

Tanto en la decisión con respecto al título de la obra como en la construcción del relato, colaboraron el autor y el ilustrador y no se pueden observar diferencias en el grado de la responsabilidad y de la importancia de los dos para la creación de la obra.

El relato francés *L'Espagne* publicado en el mismo año (1874) también tiene su origen en una colaboración de un autor, Charles Da-

villier, y un ilustrador, Gustave Doré. Pero esta vez es el ilustrador quien tuvo la idea de viajar juntos para visitar España. El texto de Davillier comienza con un relato corto que explica esta decisión:

Depuis longtemps mon vieil ami Doré me parlait de son désir de voir l'Espagne : dans les premiers temps, ce n'était qu'un vague projet, négligemment lancé en l'air entre deux bouffées de cigare ; mais ce fut bientôt une idée fixe, un de ces rêves qui ne laissent pas de repos à l'esprit, et je ne le voyais pas de fois qu'il me demandât à brûle-pourquoit :

“Quand partons-nous pour l'Espagne?”

– Mais, mon cher ami, lui répondais-je, tu oublies donc que, vingt fois déjà, si je sais bien compter, j'ai parcouru dans tous les sens la terre classique de la castagnette et du boléro?

– Raison de plus, reprenait-il : puisque tu as vu l'Espagne tant de fois, il n'y a plus de raison pour t'arrêter.” J'avoue que je ne sus trouver aucune objection à un raisonnement de cette force, et notre départ fut bientôt résolu (Davillier 1874: 1-2).

A pesar de que el autor ya hubiera estado varias veces allí, es este viaje el que sirve como base para el relato, y eso significa que en este caso el ilustrador y sus dibujos están en el centro de la obra, no sólo por su cantidad (309 grabados en 799 páginas) sino también porque con su excelente calidad exceden al texto (Krebs 1977: 13-14).

De este cambio de la importancia fundamental del ilustrador para la creación de un relato de viaje, el camino a la fusión de las funciones de autor e ilustrador no está ya lejos. Tanto en el relato *On Foot in Spain. A Walk from the Bay of Biscay to the Mediterranean* del inglés J. S. Champion (que fue publicado cinco años más tarde), como en el texto del italiano Luigi Arnoldo Vassallo (que salió en 1886 en lengua castellana bajo el título italiano *Il Pupazetto Spagnolo*), se puede observar que el autor del texto también dibujó las ilustraciones. Además, ya en el siglo XVIII hay ejemplos de esta práctica, como por ejemplo el tratado *A General View of the State of Portugal*, de James Murphy (1798), quien utilizó dibujos propios y originales de otros dibujantes como modelos para los grabados opulentos y coloreadas en su texto. Las ilustraciones en los textos de los dos autores del siglo XIX son mucho más sencillas y tienen el carácter de documentaciones fotográficas, las cuales ya era efectuadas en esta época, pero que por causas técnicas no fueron utilizadas en la imprenta.

Campion, por ejemplo, menciona esta estrategia explícitamente con un dibujo de Pamplona:

The scenery of this place is very charming, and from a little distance Pamplona looks very well indeed. I wished to get views of it as *souvenirs*, but though there are three photographic galleries here not a single picture of the city has been taken by any of the enterprising [...] "artists" who conduct them, so I have done what I could with my pencil and a sheet of paper, but it is impossible to render justice to such a scene without colour; and, besides, I am not an artist (Campion 1879: 102-103).

Luigi Arnaldo Vassallo sigue la misma estrategia, dibujando situaciones concretas que él describe en su texto, así como personas ejemplares y su fisonomía para así darles a sus lectores una impresión de lo que él había visto. Y además, para él como periodista, era la forma más adecuada de construir un relato documental: tanto con texto como con ilustraciones (Vassallo 1886: 1-2, 20, 40).

En estos nueve relatos de viaje que fueron publicados entre 1792 y 1886, se pueden observar tres etapas centrales para el desarrollo de la ilustración en este género literario. A finales del siglo XVIII y durante las primeras décadas del siglo XIX, el relato en sí estaba en el centro del interés literario y las ilustraciones jugaban un papel menos importante. Los dibujantes casi no eran nombrados explícitamente y los autores y editores juntaban dibujos de diferentes artistas para ilustrar el texto.

A mediados del siglo XIX hay un cambio: cada vez más, los dibujantes y sus obras ganan importancia, pero de este cambio resulta una cierta ruptura. Por un lado hay relatos muy artísticos en los cuales las ilustraciones están en el centro de la obra. En estos casos, estos relatos se convierten en obras autónomas de la pintura, como por ejemplo en el caso de los artistas franceses Edouard Manet y Charles Émile Auguste Durand, alias Carolus-Duran, el sueco Ernst Abraham Josephson o el alemán Franz von Lenbach, quienes viajaron por España en busca de una nueva inspiración (Manet 1988; Carolus-Duran 2003; Josephson 1979; Gedon 1999). Y por otro lado se comienzan a producir documentales de viajes, en los cuales las ilustraciones son un medio más para la mera transmisión de informaciones, hasta que más tarde sean sustituidas por la fotografía.

Bibliografia

- Campion, John S. (1879): *On Foot in Spain. A Walk from the Bay of Biscay to the Mediterranean*. London: Chapman & Hall.
- Carolus-Duran (2003): *Carolus-Duran. 1837-1917*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- Davillier, Charles (1874): *L'Espagne*. Paris: Librairie Hachette.
- Gautier, Théophile (1853): *Wanderings in Spain*. London: Ingram, Cook & Co.
- Gedon, Brigitte (1999): *Franz von Lenbach. Die Suche nach dem Spiegel*. München: Nymphenburger.
- Grandazzi, Josette (Hrsg.) (2003): *Carolus-Duran. 1837-1917*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- Greve, Anna (2004): *Die Konstruktion Amerikas. Bilderpolitik in den Grands Voyages aus der Werkstatt de Bry*. Köln: Böhlau [Europäische Kulturstudien, t. 14].
- Hager, Joseph (1997): *Reise von Wien nach Madrid im Jahre 1790*. Neuedition der Ausgabe Berlin 1792. Ed., com. y epílogo por Christian von Zimmermann, Heideberg: Palatina [Itinerarium Hispaniae. Kleine Deutsche Spanienbibliothek, t. 1]
- Josephson, Ernst (1979): *Ernst Josephson. 1851-1906. Bilder und Zeichnungen*. Bonn/Bochum: Städtisches Kunstmuseum Bonn y Museum Bochum, Kunstsammlung.
- Kinsey, William Morgan (1828): *Portugal Illustrated*. London: Valpy
- Krebs, Ulrich C. A. (1977): "Vorwort des Herausgebers". En: Théophile Gautier, *Reise in Andalusien*. Ed. y trad. por Ulrich C. A. Krebs. Frankfurt am Main: Büchergilde Gutenberg, pp. 7-16.
- Manet, Édouard (1988): *Voyage en Espagne*. Ed. y com. por Juliet Wilson-Bareau. Caen: L'Échope.
- Murphy, James (1798): *A General View of the State of Portugal; containing a Topographical Description thereof. In which are included, an Account of the Physical and Moral State of the Kingdom; together with Observations on the Animal, Vegetable, and Mineral Productions of its colonies*. London: T. Cadell jun./W. Davies.
- Otte, Wolf-Dieter (1986): "Zur Ikonographie der Landschaft in Reisebeschreibungen und Ansichtswerken". En: *Die Kunst der Illustration. Deutsche Buchillustration des 19. Jahrhunderts*. Weinheim: Acta Humaniora, VCH, pp. 79-93.
- Roscoe, Thomas (1835-1838): *The Tourist in Spain*. 4 Tomos. London: Jennings [Jennings Landscape Annual].
- Silva Mattos, Augusto C. da (1874): *O Bussaco*. Lisboa: Lallémant.
- Vassallo, Luigi Arnoldo (1886): *Il Pupazzetto Spagnolo*. s.l.: s.n.